



1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

67 | 2012

Varia

Bazin/Aristarco : une relation en montage alterné

Delphine Wehrli



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4533>

DOI : 10.4000/1895.4533

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2012

Pagination : 62-93

ISBN : 978-2-913758-69-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Delphine Wehrli, « Bazin/Aristarco : une relation en montage alterné », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 67 | 2012, mis en ligne le 01 juin 2015, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4533> ; DOI : 10.4000/1895.4533

Guido Aristarco

Storia delle teoriche del film



Einaudi

Guido Aristarco, *Storia delle teoriche del film*, Einaudi, première édition en 1951.

Bazin/Aristarco : une relation en montage alterné

par Delphine Wehrli

Il n'y a pas en art d'erreurs absolues. La vérité en critique ne se définit pas par je ne sais quelle exactitude, mesurable et objective, mais d'abord par l'excitation intellectuelle déclenchée chez le lecteur : sa qualité et son amplitude. La fonction du critique n'est pas d'apporter sur un plateau d'argent une vérité qui n'existe pas, mais de prolonger le plus loin possible dans l'intelligence et la sensibilité de ceux qui la lisent, le choc de l'œuvre d'art.

André Bazin, « Réflexions sur la critique », *Cinéma 58*, n°32, décembre 1958¹

Le récent article de Laurent Le Forestier « La *transformation Bazin* ou Pour une histoire de la critique sans critique »², nous donne l'occasion d'engager un débat sur la formation et la transmission du discours bazinien³ et de développer une réflexion originale à ce sujet. L'axe de notre recherche se centrera sur la relation entre André Bazin et le critique italien Guido Aristarco. Pour ce faire, nous recourrons à une série de documents inédits (correspondance, notes manuscrites, annotations, articles) en soulevant certaines questions : quand et comment les deux critiques se sont-ils rencontrés ? Comment leurs rapports ont-ils évolué et sur quelle base ? Nous observerons les cas de convergences théoriques, mais surtout de désaccords durant le temps de leur relation, période allant de 1948 jusqu'à la mort de Bazin en 1958. Nous tâcherons également de comprendre pourquoi une telle relation est si peu documentée : ce « manque » est porteur de sens, et nous chercherons à en définir les raisons. Notre travail portera d'une part sur la réception de chacun des critiques dans le pays de son interlocuteur (Italie

1. Il s'agit du numéro de décembre 1958 – janvier 1959 ; l'article se trouve pp. 91-96. Repris dans André Bazin, *le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1983 (pp. 297-309 de la réédition de 1998 à la Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma) ; cet article, paru de manière posthume, n'a jamais été traduit en italien.

2. Laurent Le Forestier, « La "transformation Bazin" ou Pour une histoire de la critique sans critique », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 62, décembre 2010, pp. 9-27. Cette réflexion s'insère dans le cadre de mon travail de doctorat, qui a pour titre : « Le réalisme cinématographique : débats culturels et théoriques au sein des revues italiennes de cinéma (1945-1960) » (Université de Lausanne, sous la direction de F. Albera). Les traductions de l'italien au français (ci-après) sont miennes et les archives présentées, fidèlement retranscrites, sont issues de la Bibliothèque Renzo Renzi, Cineteca di Bologna, Fonds Aristarco, n°005 « Bazin ». Dans ce fonds, outre la correspondance entre les deux critiques, on trouve de nombreux articles et textes divers qu'Aristarco rassemblait de manière systématique, annotant la moindre intervention faite au sujet de Bazin. Ainsi peut-on trouver un article de Dudley Andrew, « La politica cinematografica francese nella Francia del dopoguerra » [La politique cinématographique française dans la France de l'après-guerre], *Cinéaste*, vol. XII, n°1, 1982 ; Zoltán Novák, « André Bazin's film aesthetic conception », *Film Kultura* [Budapest], n°3, mai-juin 1981, extrait de « Eisenstein versus Bazin, Kracauer and Lukács (Glosses on the Problem of the Intellectuality of Film Art) ».

3. Engagé par Dudley Andrew et Hervé Joubert-Laurencin à l'occasion du colloque franco-américain Yale-Diderot « Ouvrir Bazin/Opening Bazin » du 25-29 novembre 2008 ; publié dans D. Andrew, H. Joubert-Laurencin (dir.), *Opening Bazin : Postwar Film Theory and Its Afterlife*, New York, Oxford University Press, 2011.



Guido Aristarco.

pour Bazin, France pour Aristarco), en se focalisant sur les problèmes de traductions⁴. D'autre part, il se centrera sur une lettre-essai de Bazin à Aristarco, «Défense de Rossellini » écrite en 1955 et dont les thèmes reprennent les discussions développées entre les deux critiques.

André Bazin et Guido Aristarco sont contemporains, car nés tous les deux en 1918. Aristarco a dix-huit ans quand il commence à écrire en 1936, dans des journaux tels que *La voce di Mantova*, *La gazzetta di Mantova* ou *Il Corriere Padano* ; il collabore ensuite à *Bianco e Nero*, *Sipario*, *La Stampa* et *Il Secolo XIX*. Théorisant certains aspects du cinéma, notamment le montage, il participe activement aux débats culturels de l'entre-deux-guerres. Son ouvrage *L'arte del film. Antologia storico-critica* en

4. Il sera donc nécessaire de garder à l'esprit le fait que les traductions de Bazin qui existent en Italie et celles d'Aristarco en France ont souvent été adaptées et diffèrent des textes en langue originale, parfois mal traduits, ceci afin d'adopter une approche comparatiste critique des textes traduits.



est une première tentative en 1950, suivi de près de *Storia delle teorie del film*, en 1951. Aristarco se fait connaître comme théoricien et critique mais surtout comme fondateur – suite à son « expulsion » de la revue *Cinema*, pour d'apparents désaccords politiques avec son directeur Adriano Baracco – de *Cinema Nuovo*, revue qu'il dirigera de 1952 jusqu'à sa mort en 1996. C'est en cette qualité qu'il entra en relation avec André Bazin, alors co-directeur des *Cahiers du cinéma*, pour lui demander sa collaboration au sein de la nouvelle revue. Dans une lettre du 8 novembre 1952, Bazin lui répond, de Paris, qu'il « ignorai[t] absolument qu'il y eut une crise à *Cinema* analogue à celle de *Bianco e Nero* » et se dit « d'avance tout dévoué » et « enchanté de [lui] rendre service ». Mais, submergé de travail, il précise « Si vous tenez absolument à mon nom pour le premier numéro, peut-être pourrais-je vous faire quelque chose de court sur un sujet qui me tienne à cœur [...] ». C'est donc à partir de 1952 que les deux critiques entretiennent une correspondance et commencent à se fréquenter lors des festivals de Cannes et de Venise.

Pourtant Aristarco ne répondra pas à la lettre que Bazin lui adresse, cette « Défense de

CINEMA NUOVO



**LIRE
CENTO**

25 agosto 1955 - Anno IV

In questo numero

TUTTO SU VENEZIA

65

Spediz. in abb. post. - Gruppo II

Cinema Nuovo, n°65, 25 août 1955.

Rossellini », publiée dans *Cinema Nuovo* lors du Festival de Venise et reprise dans *Qu'est-ce que le cinéma*⁵. C'est Aldo Paladini qui s'en chargera dans « Il caso Rossellini (Una risposta a Bazin) », où il traite de la réception critique de Rossellini au début des années 1950 et analyse les différentes interventions de la critique italienne et étrangère⁶.

Nous aurions pu nous attendre, en effet, à ce qu'Aristarco, auteur d'une *Storia delle teoriche del film*⁷, discute les thèses de Bazin puisqu'il y était précisément opposé et puisque le débat à cette époque pouvait impliquer des critiques et des théoriciens occupant des positions philosophiques et politiques fort éloignées. Compte tenu du rapport direct entre les deux critiques, il est d'autant plus curieux que le débat ne se soit pas établi publiquement, bien que Bazin ait continué d'écrire irrégulièrement pour *Cinema Nuovo*⁸. Les seules références bibliographiques qui attestent de cette « dispute » manquée sont : un article dans *Cinema Nuovo* datant de 1969 de Roman Gubern⁹ – qui se demande pourquoi Aristarco n'a jamais parlé de Bazin, vu qu'ils se sont tous deux attaqués notamment au problème du montage –, et le livre d'Ivan Tubau de 1983, *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco, la gran controversia de los años '60*¹⁰. Ce dernier traite de la réception en Espagne des théories d'Aristarco après leur parution et reprend la controverse avec Bazin. Concernant Bazin, on peut encore mentionner l'ouvrage de Marco Bertoncini de 2009, *Teorie del realismo in André Bazin*¹¹ qui ne fait cependant aucune allusion à Aristarco ou à d'autres théoriciens du réalisme de cette époque.

Ce n'est que quarante ans plus tard qu'Aristarco fera allusion à cet épisode dans un article paru en 1994 en France, et republié en Italie sous une forme un peu différente, dans son dernier livre *Il*

5. André Bazin, « Difesa di Rossellini », *Cinema Nuovo*, n°65, 25 août 1955, pp. 147-149 ; puis dans André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 2000 [1958], p. 347 ; republié dans G. Aristarco (dir.), *Antologia di Cinema Nuovo : 1952-1958 : dalla critica cinematografica alla dialettica culturale*, Florence, Guarnaldi, 1975, p. 685. Voir aussi « Lettre au directeur – Bazin e il neorealismo » de Pietro Carlini, dans *Cinema Nuovo*, n°74, janvier 1956.

6. Aldo Paladini, « Il caso Rossellini (Una risposta a Bazin) », *Cinema Nuovo*, n°69, 25 octobre 1955 (IV), pp. 306-308 ; repris dans Guido Aristarco, *Antologia di Cinema Nuovo, op. cit.*, pp. 691-695.

7. *Histoire des théories du cinéma*. Cet ouvrage massif publié en Italie ne sera finalement jamais traduit en France (voir plus loin les raisons de cette non-publication, en particulier le différend entre Aristarco et Agel). Pourtant, Aristarco avait, dès 1949, fourni aux lecteurs français un article intitulé « Théories sur le cinéma », publié dans le n°18 de la prestigieuse *Revue du Cinéma* de Jean George Auriol, qui reprend dans son ensemble la série d'articles qu'il publie dans *Bianco e Nero*, par exemple : « Teoria di Pudovkin », *Bianco e Nero* n°5, juillet 1948 ; « Germaine Dulac e Hans Richter », *ibid.*, n°1, janvier 1949 ; « Béla Balázs », *ibid.*, n°6, juin 1949 ; « Teoria di Eisenstein », *ibid.*, n°1, janvier 1950, etc.

8. Par exemple « Il dopoguerra dei registi francesi » [sur René Clément], *Cinema Nuovo* n°2, 1^{er} janvier 1953 ; « Il successore di Max Linder » [sur Jacques Tati], *ibid.*, n°12, 1^{er} juin 1953 ; « Charlot può morire ? », *ibid.*, n°1, 15 décembre 1952 ; « Teleobiettivo per Richie Andrusco » [sur *Little Fugitive*], *ibid.*, n°19, 15 septembre 1953, etc.

9. Román Gubern, « André Bazin, sistema critico di un pre-strutturalista », *Cinema Nuovo*, n°201, septembre-octobre 1969, pp. 352-359 ; repris ensuite intégralement dans G. Aristarco, *Sciolti dal giuramento : il dibattito critico-ideologico sul cinema negli anni Cinquanta*, Bari, Dedalo, 1981 ; ce sont des réflexions sur la pensée et la réception critique de l'œuvre de Bazin, qui comportent également une analyse comparée des méthodologies respectives d'Aristarco et de Bazin. Mais à vrai dire, il ne compare pas tant leurs thèses qu'il ne les juxtapose et donne très rapidement les idées principales d'Aristarco alors qu'il développe largement celles de Bazin.

10. Ivan Tubau, *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco, la gran controversia de los años '60. Conversaciones con Félix Martialay*, Barcelone, Publicacions edicion Universitat de Barcelona, 1983.

11. Marco Bertoncini, *Teorie del realismo in André Bazin*, Milan, LED Edizioni Universitarie, 2009.



André Bazin.

*cinema fascista : il prima e il dopo*¹², où il règle ses comptes avec la majorité de ses détracteurs, opposants, voire amis. Aux yeux de la critique, leur relation semble alors cristallisée dans ce seul et unique événement, éclipsant un rapport bien plus ample, complexe et également négligé de cet amour jamais éclos, de cette haine esquissée entre Bazin et Aristarco : l'un phénoménologue-chrétien, l'autre matérialiste-marxiste (malgré un passé philo-fasciste qu'il se gardait bien d'évoquer !), rapport décelable par certaines connexions subtiles dans leurs théories respectives.

Les textes d'Aristarco ont cependant mal vieilli, peut-être en raison d'une méthodologie aujourd'hui inacceptable, tandis que ceux de Bazin sont encore lisibles. En somme, il semble que Bazin soit devenu une « sainte relique » de la critique, en Italie du moins, où il est plus souvent cité que lu. Et c'est ainsi que se produit l'habituel tort que l'on a tendance à faire subir aux intelligences passionnées et talentueuses comme la sienne : quel sens y a-t-il, en effet, à l'extraire de son contexte, à ne le considérer que trop rarement en relation avec d'autres intelligences comme celle, justement, d'un Aristarco, même avec ses indéniables défauts ? Le lien de Bazin avec d'autres intellectuels de son temps mériterait d'être étudié, comme le suggère Le Forestier, mais sans doute certains d'entre eux font-ils moins bien sur la photographie de groupe des figures tutélaires de Bazin¹³.

12. G. Aristarco, « Bazin, Rossellini, les néoréalistes et moi », numéro spécial sur « Le néoréalisme italien », *CinémAction*, n°70, 1994, pp. 92-107 ; repris dans G. Aristarco, *Il cinema fascista: il prima e il dopo*, Bari, Dedalo, 1996, pp. 175-197.

13. *Art. cit.*, p. 15.

Ignorances et rejets de la théorie

La méthodologie promue vers 1950 par Aristarco, développée par la suite dans *Cinema Nuovo* et qui reposait sur un socle de principes référés à l'esthétique marxiste, plus précisément celle de György Lukács, était proposée dans *Storia delle teorie del film*. En Italie, les réflexions sur le rapport entre cinéma et histoire ont été confiées aux critiques cinématographiques d'orientation matérialiste du courant lukácsien, qui, en reprenant l'*Esthétique*¹⁴ de l'auteur hongrois, appréhendaient la forme en tant que « reflet » abstrait, et créditaient la création artistique du pouvoir d'agir sur des consciences elles-mêmes susceptibles de modifier la réalité. De Sanctis et Gramsci jouent un rôle important pour Aristarco qui affirme que « l'exigence de renouvellement trouve en leurs noms une perspective nouvelle, une méthodologie non pas frigide mais militante ». L'auteur espérait un « reniement motivé de l'esthétique idéaliste »¹⁵ et le début d'un discours qui fit référence à des normes esthétiques valides sur un plan plus général : considérer le film selon un critère résolument *historiciste*¹⁶, dépasser tout ce qui était décadent et expérimental dans le néoréalisme et revenir au schéma du roman du XIX^e. Malgré son importance, la voix d'Aristarco ne fut pas écoutée, en particulier par les historiens, et, jusqu'aux années 1970, beaucoup de critiques croyaient encore que :

le seul cinéma en mesure d'accomplir une fonction historiographique, comprise non comme mythologie mais comme philologie du passé, est celui construit à partir de [...] documents de l'actualité cinématographique. Les images d'époque sont les vrais, voire les seuls pré-textes historiques qui puissent tendre à un texte cinématographique historiquement fondé¹⁷.

14. G. Lukács, *Estetica*, Turin, Einaudi, 1975 ; s'il ne manque pas de traductions françaises des ouvrages de Lukács consacrés à la littérature – *Goethe et son époque*, *le Roman historique*, *Balzac et le réalisme français*, *la Théorie du roman*, *Problèmes du réalisme*, *Thomas Mann*, etc. –, hormis son écrit de jeunesse, *l'Art et les formes* (1911), sa réflexion générale sur l'esthétique demeure inconnue.

15. « L'esigenza di rinnovamento trova nei loro nomi una prospettiva nuova, una metodologia non frigida ma militante. », « motivato ripudio dell'estetica idealista » (G. Aristarco, *Storia delle teorie del film*, op. cit., pp. 56-64).

16. Ce terme élaboré par Antonio Gramsci, a un sens particulier au sein du marxisme italien ; il peut sembler ambigu en France où il a été combattu par le courant althussérien (cf. « le marxisme n'est pas un historicisme »). Althusser, philosophe particulièrement lu en Italie en raison d'un débat au sein du marxisme qui, avant les premiers écrits althussériens, avait déjà mis en crise la présumée dépendance hégélienne de Marx. C'est le philosophe Galvano Della Volpe qui proposa, avant Althusser – qui d'ailleurs se réfère à lui –, une interprétation anti-hégélienne, radicalement anti-idéaliste, et tentait de prendre ses distances avec la conception gramscienne de l'historicisme alors dominante. Pour Gramsci, l'historicisme absolu était l'attribut d'une théorie philosophique qui, à l'encontre de l'hégélienne, se considérait elle aussi comme transitoire, c'est-à-dire historiquement déterminée et ainsi prédisposée à être « dépassée », quand le contexte de l'époque aurait profondément changé (voir R. Orfei, *Antonio Gramsci. Coscienza critica del marxismo*, Varese, Arti Grafiche Varesine, 1965, pp. 197 et sq.).

17. «... l'unico cinema in grado di assolvere una funzione storiografica, non intesa come mitologia ma come filologia del passato, è quello costruito a partire da [...] documenti dell'attualità cinematografica. Le immagini d'epoca sono i veri, anzi gli unici, pre-testi storici che possono far arrivare a un testo cinematografico storicamente fondato », Lino Micciché, *Cinema e storia*, dans *La Ragione e lo sguardo*, Cosenza, Lerici, 1979, pp. 181-189. Nous développerons plus loin plus en détail la polémique instruite par Aristarco en faveur du passage du néoréalisme au réalisme.



Barthélemy Amengual.

Par la suite c'est Guido Oldrini qui poursuivait cette exigence critique en proposant un abandon des canons formalistes, un refus d'une spécificité pseudo-esthétique tournée vers la construction de théories du cinéma abstraites et leur substitution par des canons évaluatifs importés de l'art et de la culture en général, afin d'insérer le film dans une logique unitaire de la culture. Ainsi se trouvaient abolies les frontières entre les différentes sphères de la création. Rétrospectivement, Barthélemy Amengual¹⁸, ami proche d'Aristarco, résuma la question ainsi :

C'est d'un point de vue français, du sein de la critique « exclamative » et de la presse cinématographique de mon pays, que *Cinema Nuovo* assume à mes yeux une

dimension exemplaire. Nous n'avions pas besoin d'avoir lu une seule ligne de Lukács, sans parler de Gramsci, pour bénéficier de l'apport positif de la revue. [...] *Cinema Nuovo* était tellement différente de ce qui se publiait en France (entre le farfouillé, l'esthétisant, l'improvisé, le dogmatique ou l'élémentaire) que certains de nous ont songé pendant longtemps à un *Cinema Nuovo* français qui aurait intégré les motivations et les méthodologies complémentaires d'un Aristarco, d'un Bazin et d'un Kracauer¹⁹.

18. Alessandro Cadoni remarque que « [...] la place d'Amengual dans le *canon* reste toujours difficile à déterminer. En Italie par exemple, peut-être parce qu'il était proche de Guido Aristarco, qui a été longtemps injustement oublié, sa critique était moins connue : parmi ses œuvres, il n'y a qu'un livre – *Clefs pour le cinéma* – qui a été traduit dans la collection dirigée par Aristarco [« Ombre sonore »] ; quelques essais, en plus, l'ont été dans *Cinema Nuovo* et *Filmcritica* » (« Barthélemy Amengual. Traces de réalisme pour la constitution d'un canon », acte du congrès d'Udine, mars 2010, p. 185 ; et Barthélemy Amengual, *Clefs pour le cinéma*, Paris, Seghers, 1971 ; traduction italienne, *Per capire il film*, Bari, Dedalo, 1981). Soulignons cependant qu'il ne s'agit pas que de « quelques essais » mais d'un grand nombre d'articles qu'Amengual publie en Italie : pas moins de vingt dans *Cinema Nuovo* entre 1968 et 1996 ; huit dans *Filmcritica* entre 1951 et 1954, auxquels s'ajoutent un dans *Cinema* en 1953, deux participations à des ouvrages collectifs et une préface à G. Aristarco, *Il cinema fascista : il prima e il dopo*. Mentionnons dans l'autre sens la traduction française, par Amengual de « Marx, le cinéma et la critique de film », pour *Études cinématographiques*, n°89-92, 1972 (préface de György Lukács ; il s'agit de la traduction du premier chapitre de l'ouvrage d'Aristarco, *Il Dissolvimento della ragione – Discorso sul cinema*, paru en 1965 chez l'éditeur milanais Feltrinelli).

19. « È da un punto di vista francese, dal seno della critica “esclamativa” e della stampa cinematografica del mio paese, che *Cinema Nuovo* assume ai miei occhi una dimensione esemplare. Non c'era bisogno, per noi, di aver letto una sola riga di Lukács, non parliamo di Gramsci, per beneficiare dell'apporto positivo della rivista. [...] *Cinema Nuovo* era così

En France, la situation était tout autre, comme l'atteste encore Amengual, presque vingt ans plus tard :

Convaincue de sa suprématie culturelle, de la richesse de son rayonnement spirituel, la France s'est accommodée longtemps de son « hexagonocentrisme ». Pays où l'on traduisait peu, il n'est pas étonnant que les livres sur le cinéma y aient été moins traduits encore que les autres. Les intellectuels du cinéma, en France, vécurent la révolution du parlant comme une décadence ; le fait est que c'est durant le « vide » des années 1930 que Barbaro, Chiarini, Pasinetti, Poudovkine, Eisenstein, Arnheim et Balázs publièrent leurs premiers travaux dans leurs pays. Pour les cinéphiles français, ils arrivèrent trop tard. D'un côté, certains principes, actes de foi unanimement partagés (de Delluc, Epstein, L'Herbier, Gance), constituaient à cette date toute l'esthétique française du cinéma, et les théoriciens français encourront très vite l'accusation de mysticisme, d'idéalisme ; ils célébraient un *miraculisme* de la caméra qu'ils dotaient de pouvoirs surhumains. D'un autre côté, le snobisme s'en mêlait – mouvement positif selon Bazin [...] ²⁰.



Henri Agel.

diversa da ciò che si pubblicava in Francia (tra il rovistato, l'estetizzante, l'improvvisato, il dogmatico o l'elementare) che alcuni di noi sognarono a lungo un *Cinema Nuovo* francese che avrebbe integrato le motivazioni e le metodologie complementari di un Aristarco, di un Bazin e di un Kracauer. » (B. Amengual, « Un punto di vista francese », *Cinema Nuovo*, n°200, juillet-août 1969, pp. 289-290).

20. Amengual, « Perché il silenzio su Balázs degli studiosi francesi », *Cinema Nuovo*, n° 299, janvier-février 1986. Argument qui rejoint celui de François Albera au sujet du livre de Kracauer, *Theory of Film* (*Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*) et du décalage français dans la publication de sa traduction : « Le lecteur français qui ouvre ce gros volume [...], récemment traduit, se trouve d'emblée en face d'une série de difficultés. La première est évidemment le retard avec lequel ce texte lui parvient [...] il fut publié en 1960 aux États-Unis. Traduit deux ans plus tard en italien, il prend place dans les différents panoramas des « théories du cinéma » dressés en Italie (Guido Aristarco, Francesco Casetti) ou aux États-Unis (Dudley Andrew, Noel Carroll). C'est donc depuis longtemps un classique, sauf en France ». (« Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* », *Études photographiques*, Notes de lecture, juillet 2011, disponible à l'adresse suivante : <http://etudesphotographiques.revues.org/index3198.html>).



Roberto Rossellini, *Rome ville ouverte* (1945).

En somme, les enjeux théoriques, qui se matérialisent autour du néoréalisme, s'inscrivent précisément dans le vaste champ de recherches et de tendances esthétiques qui se reliait, comme à leur première matrice, aux fondements du développement chrétien de l'existentialisme, dans la version moderne offerte par la phénoménologie. Il s'agit ici fondamentalement d'une tentative pour apporter une ultérieure correction à la théorie de l'« objectivité » du néoréalisme, pour en surmonter les défauts de naturalisme pur, reconduisant l'aspect phénoménal de ce qui se présente comme objet ou combinaison d'objets, à son essence et son objectivité authentique, à l'« objectivité phénoménologique ». Une grande partie de la littérature cinématographique française de l'époque sur le néoréalisme peut entrer dans cette catégorie générale et avant tout, Bazin, le « vrai » initiateur de l'examen phénoménologique du néoréalisme et de sa réduction, en même temps, à la phénoménologie. Entrent aussi en ligne de compte, sur le modèle de Bazin, Nino Frank et Amédée Ayfre, considérés par Henri Agel, lui-même engagé dans ce groupe, comme les « exégètes les plus pénétrants du néoréalisme »²¹.

21. Henri Agel, *Esthétique du cinéma*, Paris, PUF, 1957, p. 51 ; Nino Frank, *Cinema dell'arte*, Paris, André Bonne, 1951 ; Henri Agel, *Vittorio De Sica*, Paris, Éditions Universitaires, 1955 ; Amédée Ayfre, « Néoréalisme et phénoménologie », *Cahiers du cinéma*, n°17, novembre 1952 ; « Un réalisme humain », *Revue Internationale de Filmologie*, Paris, tome V,



Roberto Rossellini, *Stromboli* (1949).

Ces critiques et leurs disciples ont cru pouvoir localiser l'« humanisme révolutionnaire » du néoréalisme dans sa capacité à subvertir les conventions narratives traditionnelles, en restituant au plan et à l'image une signification concrète, grâce à la « régénération réaliste du récit », afin de remettre ce dernier en mesure d'« intégrer le temps réel des choses, la durée de l'événement, auquel le montage classique substituait insidieusement un temps intellectuel et abstrait »²². Aussi le « réalisme phénoménologique » devient-il « l'une des formules les plus productives pour cerner le noyau fondamental de la leçon rossellinienne »²³.

n°18-19, juillet-décembre 1954 ; voir aussi « Du premier au second néo-réalisme », une des dernières publications de l'auteur, *Études cinématographiques*, numéro spécial « Le néo-réalisme italien. Bilan de la critique », n°32-35, été 1964.

22. A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 80.

23. « Il *realismo fenomenologico* si trovò ad essere una delle formule più produttive per indicare il nucleo fondamentale della lezione rosselliniana [...] » (Giorgio De Vincenti, « I *Cahiers* tra pratica e critica », introduction à les *Cahiers du cinéma, indici ragionati 1951-1969*, Venise, Marsilio, 1984, p. XIX).

Non solo è necessario, per approfondire e chiarire i complessi problemi della critica, un colloquio aperto tra questa e gli autori del film (si veda la inchiesta che precede). E' altresì proficua una serena discussione tra i vari esponenti della critica e dell'orientamento del gusto in Italia e all'estero. Come dimostra, crediamo, questa lettera-saggio, per tanti motivi interessante, di Bazin, le cui convinzioni sono così contrastanti alle nostre, e non soltanto alle nostre.

Da parecchio tempo avevo intenzione di scrivere questo articolo e per mesi ho esitato dinanzi all'importanza del problema e delle sue molteplici incidenze. Ho coscienza della mia imperfezione teorica in confronto alla serietà e alla perseveranza con cui la critica italiana di sinistra studia e approfondisce il neorealismo. Benché abbia subito sin dalla sua prima apparizione in Francia il neorealismo italiano, e non abbia cessato di consacrarli in seguito la mia attenzione di critico, non posso pretendere di opporre alla vostra una teoria altrettanto coerente e di inserire così profondamente come voi il fenomeno neorealista nella storia della cultura italiana. Inoltre temo di sembrare ridicolo, temo di giustificare l'accusa di volere impartire agli italiani lezioni sul loro cinema; per tutte queste ragioni ho differito una più sollecita risposta al vostro invito di discutere, su Cinema Nuovo, le posizioni critiche del suo gruppo e, su alcune opere recenti. Desidero inoltre ricordarle, prima d'entrare nel vivo della discussione, che frequenti sono le divergenze tra critici appartenenti a diverse tradizioni culturali e pur d'una stessa generazione che non sembrerebbe avvicinare. Noi ne abbiamo fatto la

DIFESA DI ROSSELLINI

Rossellini è stato veramente ed è tuttora neorealista? A questa sua domanda, André Bazin risponde: tra tutti i registi italiani, quello che mi sembra abbia spinto più lontano l'estetica del neorealismo, è l'autore di "Europa 51"

esperienza, a esempio, nel *Cahier du Cinéma* con il gruppo *Sight and Sound* e confesso senza vergogna ch'è stata in parte la grandissima stima che aveva Lindsay Anderson per *Casque d'or* di J. Becker — film che fu in Francia un fallimento — a farmi meditare sulla mia opinione e a scoprire nel film virtù segrete che m'erano sfuggite. E' anche vero che l'opinione straniera è a volte fuorviata dalla scarsa conoscenza del contesto della produzione. A esempio, il successo fuori di Francia di certi film di Duvivier e di Pagnol è basato evidentemente su un malinteso. In essi si ammira una certa interpretazione della Francia che all'estero sembra meravigliosamente autentica e si confonde questo esotismo con il valore propriamente cinematografico del film.

Io riconosco che queste divergenze non sono affatto feconde e ritengo che il successo all'estero di certi film italiani che voi a buon diritto disprezzate procede dal medesimo malinteso. D'altra parte non ritengo che questa sia l'unica essenziale interpretazione delle nostre divergenze d'opinione nel caso di alcuni film e del neorealismo in genere. Anzitutto lei deve riconoscere che la critica francese non ha avuto torto di essere, all'inizio, più entusiasta dell'italiana nei riguardi dei film che oggi sono la vostra incontestata gloria in Italia e all'estero. Per conto mio mi lu-

singo d'essere uno dei rari critici francesi che hanno sempre identificato la rinascita del cinema italiano col neorealismo, anche in un'epoca in cui era di buon gusto proclamare che questo vocabolo non significava nulla e persisto oggi nel pensare che la parola è tuttora la più appropriata a designare la scuola italiana in ciò ch'essa ha di migliore e di più fecondo.

Ma anche per questo io m'inquieto per il modo in cui molti di voi lo difendono. Oserei dirle, caro Aristarco, che la severità con cui Cinema Nuovo giudica certe tendenze da voi considerate involuzioni del neorealismo, mi fa temere che voi tagliate a vostra insaputa nella materia più viva e ricca del vostro cinema. E' vero che io ammiro il cinema italiano con molto scetticismo, ma vi sono pure delle severità della critica italiana ch'io ammetto. Capisco che il successo in Francia di *Pane amore e gelosia* vi irriti; è un po' lo stesso caso di quello dei film di Duvivier su Parigi, per me. Ma quando vi vedo cercare dei difetti nella testa scarmigliata di Gelsomina e trattare come meno che niente l'ultimo film di Rossellini, sono indotto a pensare che sotto la formula della integrità teorica voi contribuite a sterilizzare alcune delle tendenze più vivaci e più promettenti di ciò ch'io persisto a chiamare neorealismo.

Lei mi parla del vostro sba-

lordimento dinanzi al relativo successo di *Viaggio in Italia* a Parigi e soprattutto dinanzi all'entusiasmo pressoché unanime della critica francese. Quanto a *La strada* il suo successo è quello che lei sa. Questi due film hanno rilanciato opportunamente non solo nell'interesse del pubblico ma nella stima degli intellettuali il cinema italiano che da un anno o due aveva perso interesse e mordente. Il caso di questi due film è diverso per varie ragioni. Comunque penso che, lungi dall'essere stati intesi qui come una rottura col neorealismo e ancor meno come una involuzione, essi ci hanno dato il senso dell'invenzione nella diretta tradizione del genio della scuola italiana. Cercherò di spiegarvi perché.

Prima di tutto confesso che mi ripugna l'idea d'un neorealismo definito esclusivamente in rapporto a uno solo dei suoi aspetti presenti e a priori rispetto alla sua evoluzione futura. Può darsi che ciò sia dovuto a insufficienza della mia preparazione teorica; ma credo piuttosto che la causa sia la preoccupazione di lasciare all'arte la sua naturale libertà. Nei periodi di sterilità la teoria è feconda per analizzare le cause della mancanza d'ispirazione e per organizzare le condizioni della rinascita, ma quando si ha la fortuna d'assistere alla mirabile fioritura del cinema italiano da dieci anni a questa parte v'ha più danno che vantaggio nell'avanzare pregiudizi di natura puramente teorica. E' necessario esser severi, anzi l'esigenza e il rigore critico mi paiono perfettamente giustificati, ma essi debbono essere vigili nel denunciare i compromessi commerciali, la demagogia, l'abbassarsi di livello delle ambizioni, piuttosto che voler imporre ai creatori degli schemi estetici a priori. Personalmente sono dell'opinione che un regista il cui ideale estetico sia vicino alle vostre concezioni ma che, al principio del suo lavoro, si predilige di non introdurre che il 10 ed il 20 % nei soggetti commerciali che può girare, abbia minor merito di quello che giri, bene o male, dei film rigorosamente conformi al suo ideale, anche se la sua concezione del neorealismo non sia la vostra. Ora per il primo lei si accontenta con obiettività di segnalare la parte che si sottrae al compromesso non accordandogli che due stellette nelle sue critiche, laddove respinge il secondo in un inferno estetico senza appello.

Rossellini sarebbe senza dubbio meno colpevole ai vostri occhi se avesse girato l'equivalente di *Stazione Termini* o di *La spiaggia* piuttosto che *Giovanna d'Arco al rogo* e *La paura*. La



Renato Mannhardt e Ingrid Bergman in *La paura*, film realizzato da Roberto Rossellini nella Germania ocr. Secondo André Bazin, la coerenza stilistica dell'Autore è evidente anche in opere come questa.

Rossellini a été découvert deux fois à l'étranger. Tout d'abord avec *Roma, città aperta* (*Rome ville ouverte*) en 1945, qui obtint un succès retentissant partout, surtout aux États-Unis ; ensuite en France avec *Europa '51* (*Europe 51*) et *Viaggio in Italia* (*Voyage en Italie / L'Amour est le plus fort*). Cette seconde découverte, opérée en France par les *Cahiers du cinéma*, est remarquable car elle survint dans une période de déclin du succès critique de Rossellini, auquel on reprochait une transgression du néoréalisme²⁴. Les accusations les plus graves venaient d'Italie, où le néoréalisme était un courant non seulement esthétique mais avant tout politique. En fait, le débat sur Rossellini cristallise les grandes tensions politiques de l'époque, polarisées entre les deux camps ou fronts que représentaient la démocratie-chrétienne et le parti communiste. Aristarco se disant communiste et Bazin proche de la gauche chrétienne, on comprend mieux la nature de leur dispute idéologique, même si Bazin précise :

[...] que reproche-t-on essentiellement à cet itinéraire esthétique ? D'abandonner de plus en plus apparemment le souci du réalisme social, de la chronique d'actualité au bénéfice, il est vrai, d'un message moral de plus en plus sensible, message moral qu'on peut, suivant le degré de malveillance, solidariser avec l'une des deux grandes tendances politiques italiennes. Je refuse d'emblée de laisser descendre le débat sur ce terrain par trop contingent²⁵.

En dehors de l'Italie, les réactions étaient plus confuses : les films de Rossellini, à partir de *Stromboli*, décevaient pour différentes raisons, sans qu'aucune d'elles n'apparût convaincante. Dans ce contexte, les réactions les plus positives, du côté français, furent celles de Bazin, Rohmer et Rivette. Claudio Bondi, dans un article publié le 28 mai 1958, propose son interprétation du soutien critique français à Rossellini :

24. N'oublions pas que, dans un premier temps, ce sont les critiques de gauche et en particulier communistes, tel Georges Sadoul, qui découvrent le néoréalisme et le caractérisent. Dans *L'Écran français*, Sadoul fait un bilan du festival de Cannes 1946, dans lequel il évoque la « victoire » réelle de la France (Grand Prix pour *la Bataille du rail*) et celle, symbolique et donc en un sens plus forte, du néoréalisme italien. Peu après, il interroge Rossellini et fait précéder l'entretien d'un chapeau dans lequel il réaffirme le rapport du néoréalisme avec le cinéma soviétique et (donc) le réalisme. Il est suffisamment convaincant pour être repris sur ce point par Alexandre Astruc puis par Bazin. L'idée du néoréalisme couronné en France tardivement reste très « bazino-centrée » (cf. son texte sur « l'école italienne » de 1948). En revanche Bazin opère un déplacement significatif de la notion de réalisme. Sadoul et les autres sont sur une ligne assez proche (avec des différences) de celle d'Aristarco (voir également le chapitre « Gestation du Néo-Réalisme italien (1940-1944) » dans le tome VI de son *Histoire générale du cinéma*, Paris, Denoël, 1954).

25. A. Bazin, « Défense de Rossellini », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., pp. 350. L'article « Note sur de Sica » (extrait d'un essai plus ample, publié par l'éditeur Guanda et dont la préface est signée Guido Aristarco, Parme, 1953) semble déjà exprimer certaines des implications politiques les moins productives du discours critique bazinien : « Les ambiguïtés de *Miracle à Milan*, *Voleur de bicyclette* et *Umberto D.* ont été abondamment sollicitées dans un sens chrétien ou communiste. Tant mieux car c'est le propre des vraies paraboles d'apporter à chacun son compte » (*Cahiers du cinéma*, « À propos du cinéma italien », n°33, mars 1954, p. 36).



Roberto Rossellini, *Voyage en Italie* (1953).

La raison pour laquelle Rossellini a toujours été protégé par la critique française nous est rendue plus claire. Les théoriciens transalpins ont eu par le passé un gros complexe d'infériorité à l'égard de notre néoréalisme ; dans leur pénible tentative de se l'approprier culturellement, ils ont même exalté toutes les œuvres dont l'apparence seule était néoréaliste. Nous ne pouvons justifier autrement la longue lettre à Guido Aristarco écrite par le meilleur critique français d'après-guerre, André Bazin, en faveur de *Voyage en Italie* (1953).²⁶

26. Claudio Bondi, « Il neorealismo di Rossellini e la critica francese », *La voce repubblicana*, Rome, 28 mai 1958 (« Ci è però più chiaro il motivo per cui Rossellini è sempre stato protetto dalla critica francese. I teorici d'oltr'alpe hanno avuto in passato un grosso complesso d'infiorità nei confronti del nostre neorealismo ; nel faticoso tentativo di appropriarsene culturalmente hanno portato alle stelle anche tutte quelle opere che di neorealista avessero solo l'aspetto. Non possiamo giustificare altrimenti la lunga lettera a Guido Aristarco scritta dal migliore critico francese del dopoguerra, André Bazin, in favore di *Viaggio in Italia* [1953]. »), cet article se trouve dans le dossier « Bazin » du fonds Aristarco étudié.

Pour Bazin, *Viaggio in Italia* fut en effet un film authentiquement réaliste : le critique expliqua ses raisons au moyen de la fameuse métaphore des pierres et des briques²⁷. Il défendait une esthétique phénoménologique de la réalité que le cinéma peut représenter et trouvait en Rossellini un idéal non seulement de réalisme mais de cinéma *tout court*.

En ce sens, sa conception et, plus généralement, celle des *Cahiers du cinéma*, était, pour utiliser un terme cher à Aristarco, « antihistorique ». Elle mettait l'accent sur certaines qualités esthétiques d'un film, les référant à une conception abstraite de son auteur comme s'il s'agissait de la source pure de toute pratique artistique. Elle ne rendait pas compte historiquement du tournant pris par Rossellini, et des raisons, aussi bien internes qu'externes, de la ligne de développement qui va de *Roma, città aperta*, au début de la période néoréaliste, en passant par *Europa '51* et *La paura*, jusqu'à *Il Generale della Rovere* et au-delà. Alors que pour les critiques « non-rosselliniens » (la majorité), le tournant de Rossellini révélait une incohérence, pour les « rosselliniens » le problème de la cohérence ne se posait pas ou était résolu *a priori*. Pour eux, Rossellini était fidèle à lui-même, même s'il faisait des choses différentes d'un film à l'autre. Il s'agissait, en fait, d'une conception purement « auteuriste ».

Est-ce qu'il faut voir dans cette conjoncture intellectuelle française cultivant une approche « antihistorique », les raisons du rejet de fait dont Aristarco fut l'objet en France où il ne fut pas traduit, fût-ce dans ses travaux les moins partisans comme cette *Storia delle teorie del film* dont on a déjà parlé plus haut et qui eût comblé un manque patent dans la littérature de cinéma française ?

De la non-publication d'Aristarco en France

Dans sa lettre du 8 novembre 1952 à Paris, où il répond à une sollicitation de collaboration à *Cinema Nuovo* (et propose : « une opinion sur *Limelight* ? ou bien sur *Umberto D* ? ou encore la présentation d'un metteur en scène français comme René Clément ? »), Bazin évoque déjà, à la toute fin, l'édition française de la *Storia delle teorie del film* : « Que devient l'affaire de la traduction de votre livre ? dont votre éditeur ne nous a pas encore parlé ».

En effet, le livre, publié en Italie en 1951, aurait dû paraître en « feuilletons » dans les *Cahiers du cinéma* puis, en volume, aux éditions du Seuil. Bazin avait mis Aristarco en contact avec le directeur de cette maison d'édition, Paul Flamand. Pourtant le projet n'aboutira pas au prétexte de l'inadaptabilité de son contenu au public français – mais pas seulement, comme nous allons le voir.

Il faut attendre le 29 septembre 1954 pour que soit mentionnée à nouveau cette traduction de la part de Bazin dans sa correspondance avec Aristarco :

27. Cf. A. Bazin, « Défense de Rossellini », *op. cit.*, p. 354. Par-delà la métaphore, il s'agit d'une question de structure : celle, supposée fermée, que forme l'assemblage standard d'un matériau précontraint ; celle, supposée ouverte, de faits bruts simplement juxtaposés *comme par hasard* – un hasard tout concentré, bien entendu : il faut quand même que le film, par son organisation au moins rebelle à l'apriorisme classique, *permette* « à notre conscience de passer d'un fait à l'autre, d'un fragment de réalité à un autre ».

LES ÉDITIONS
DE L'ÉTOILE

SOCIÉTÉ À RESPONSABILITÉ LIMITÉE
AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS

146, CHAMPS-ÉLYSÉES
PARIS - 8^e
ÉLY. 05-38

SIÈGE SOCIAL : 15, BD BONNE NOUVELLE
R. C. SEINE 302.925 B
C. C. POSTAL 7890-76 PARIS

CAHIERS
DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE
DU CINÉMA ET DU
TÉLÉCINÉMA

Paris, le 8 Novembre 1952

Monsieur ARISTARCO

Cinema Nuovo

Via Enrico Nos 15

MILANO, Italia

Mon cher Aristarco,

Vous me prenez doublement au dépourvu d'abord parce que j'ignorais absolument qu'il y eut une crise ad cinema analogue à celle de Bianco e Nero et que vous deviez fonder une autre revue. Croyez que je suis d'avance tout dévoué et que je serai enchanté de vous rendre service mais quelle idée de me proposer un thème comme Danielle Delorme que j'admire beaucoup comme actrice mais que je ne connais pas particulièrement et sur la quelle je n'ai pas grand chose à dire.

D'autre part, j'ai un travail effolant et j'aurai bien du mal à vous satisfaire de toute façon avant le 15 Novembre. Si vous tenez absolument à mon nom pour le premier numéro, peut-être pourrais-je vous faire quelque chose de court sur un sujet qui me tiens à coeur. Voulez-vous une opinion sur Limelight ? ou bien sur Umberto D ? ou encore la présentation d'un metteur en scène français comme René Clément ?

Vous pouvez me répondre à mon adresse personnelle: 53, avenue de Rigny, Brie-sur-Marne. Je ferai l'impossible pour vous être agréable dans les limites imposées par mon travail et ma santé

Que devient l'affaire de la traduction de votre livre ? dont votre éditeur ne nous a pas encore parlé.

Bien sympathiquement à vous

André BAZIN

AB

[...] Je n'ai pas besoin de vous redire l'estime dont vous jouissez en France parmi au moins la critique qui sait ce qu'est la critique et j'ose dire que c'est de cette estime que vous êtes en l'occurrence la victime. En effet nous avons pratiquement tous commis l'imprudence de recommander votre livre sans le lire soit que, comme moi, je ne déchiffre que quelques mots d'italien, soit que comme tel ou tel autre votre nom et vos articles aient constitué une caution légitime. Or ce n'est pas que votre livre, bien sûr, soit inférieur à ce qu'on pouvait espérer de vous et du sujet, mais il est très différent.

Il s'explique ensuite sur les raisons :

À ne lire – péniblement – que des hebdomadaires comme *Cinema* et *Cinema Nuovo* et à connaître personnellement les meilleurs critiques italiens, je me suis fait une idée assez fausse de la critique italienne sous ses formes plus théoriques et exhaustives et je crois que cette idée est partagée finalement par d'autres que moi en France. Vos magazines de Cinéma sont les mieux présentés, les mieux composés, les plus intelligents et les plus attrayants du monde. Vos ouvrages critiques sérieux sont les plus sévères, les plus universitaires, les plus analytiques, les moins littéraires qui soient. [...] J'ai un moment envisagé de vous proposer [...] d'adapter votre livre. Cette adaptation aurait essentiellement consisté à substituer une forme synthétique à la méthode analytique adoptée par vous. [...] Je crois que le résultat de cette adaptation aurait été de réduire sensiblement le volume de l'ouvrage (point important pour la vente en France) et d'en faire moins une *histoire des théories du film* qu'une *histoire de la pensée sur le cinéma*. Comprenez-moi bien, je ne prétends pas que cette adaptation aurait été intrinsèquement supérieure à l'original, je crois seulement qu'elle aurait été la seule forme publiable en France pour un tel sujet. [...] Est-il besoin aussi de vous dire combien je suis désolé pour la critique française qui aurait bien besoin de s'éduquer – et – pour vous, sur le plan de l'amitié que les choses tournent finalement ainsi.

Quelques mois plus tard, dans la dernière partie de sa lettre du 2 mars 1955, Bazin reprend le sujet et propose de faire « adapter » la *Storia delle teoriche del film* par Henri Agel qui est, à ses yeux, « le seul homme qui en soit capable » et « l'honnêteté personnifiée ». Agel avait utilisé cet ouvrage, dans le cadre de ses cours à l'Idhec et, comme l'explique Bazin, « il l'avait en quelque sorte déjà virtuellement adapté et complété à l'usage d'étudiants français ». Bazin craint cependant la réponse d'Aristarco pour des raisons morales car l'adaptation française de son livre impliquerait des remaniements et des coupures. Mais, à en juger par ce qui suit, les choses prirent une autre tournure. En 1957, en effet, Agel publie son *Esthétique du cinéma*, « inspirée par l'ouvrage italien de Guido Aristarco », et qui « n'avait pas d'équivalent en France »²⁸. Les deux notes manuscrites d'Aristarco qui suivent, liées à la *Question de la non-publication de la Storia delle teoriche del film*, nous renseignent sur son interprétation du déroulement de l'affaire. Dans la première, on lit : « Qu'est-ce que le livre d'Agel sinon un [résumé] de notre Histoire ! ».

28. François Amy de la Bretèque, « Henri Agel : (1911-2008) L'herméneutique du cinéma à l'université », *Le Dit de l'UPV* (Bulletin d'informations de l'université Paul-Valéry-Montpellier III), n°110, sept. 2008, pp. 2-3.

Bruxelles 29 Sept 1964

1

Mon cher Aristarco

J'ai tardé à vous écrire parce que je voulais
me entretenir au préalable avec mes amis de l'édition
du Soleil avant de vous parler de votre livre et
je ne suis de retour à Paris que depuis quelques jours.
J'ai ^{donc} vu avant hier la personne qui s'occupe
spécialement de manuscrits sur la cinquième,
qui est du reste un camarade à moi et qui
avait ^{contrebuté} ~~contribué~~ de manière décisive à décider
Flammarion à Traduire votre livre. C'est vers
dire que vous n'avez dans la maison que des amis
et que les difficultés qui se présentent aujourd'hui
essortent, je crois, sans objectivement de condi-
tions de l'édition et de la critique française. Ayant
personnellement, moi aussi encouragé Flammarion
dans cette entreprise mon intérêt moral ~~à l'égard~~ ^{de vous et de vos collègues}
de l'édition du Soleil coïncide avec celui de
l'auteur ~~et je~~ (le pair de traduction ^{déjà}
engagés sont élevés) et n'ai pu me ranger à l'opinion

En d'autres termes, Aristarco accuse Agel de plagiat. Dès lors, nous comprenons mieux pourquoi la publication de la *Storia delle teorie del film* d'Aristarco a été retardée et n'est finalement jamais parue sur le marché français. Il serait alors intéressant de s'attarder sur la version proposée par Agel, afin d'en dégager les inspirations qu'Aristarco a pu y laisser et de voir finalement si, comme Bazin le suggérait, il s'agit plus d'une *histoire de la pensée sur le cinéma* qu'une *histoire des théories du film*.

Dans la seconde note, Aristarco évoque l'ignorance de la critique italienne par les Français et semble en vouloir à Bazin qui « dit ne pas connaître (c'est une des raisons de la non-traduction des "*teoriche*") les revues italiennes [...] », sous-entendant qu'eux, les critiques italiens, connaissent les françaises :

Les études italiennes n'existent pas ? Les études et les positions italiennes de cette période (et non seulement les positions matérialistes) sont quasiment inconnues à l'étranger [...] On les connaît surtout à travers la lettre ouverte de Bazin à *Cinema Nuovo* d'ailleurs avec référence à Bazin lui-même [illisible] sur films et jugements – reportée en appendice à *Qu'est-ce que le cinéma*, sans la réponse donnée à diverses occasions – Lettre prouve comme [illis.] par les neveux baziniens en Italie (les néo-avant-gardes, le Gruppo 63) [flèche qui indique correspondance avec Bazin en marge] et les altérations faites par Agel et Ayfre (Agel et *l'Histoire des théories*) Qu'est-ce que le livre d'Agel sinon un [illis. – résumé ?] de notre *Histoire* ! Agel avait la traduction en français – garant Bazin – il a du retard par rapport à nous dans la connaissance des classiques de la théorie du cinéma ([illis.] des traductions dans *Bianco e Nero* et des éditions de *Bianco e Nero* [...])²⁹.

« Ignorance du côté français de la critique italienne [en marge gauche, sorte de second titre annoté : Question de la non-publication des *Teoriche*] Amengual – *Cinema Nuovo* sur Balázs. Je me suis souvent demandé : comment se fait-il que la critique, et en particulier la cinématographique est si peu connue en France ? [insère un signe qui renvoie à une note en marge : question qui s'est présentée à moi dans l'immédiat après-guerre – à propos des *Teoriche* : lettres de Bazin et Flamand] Une réponse peut être trouvée chez Amengual (et article sur *Cinema Nuovo*) et dans une [dans la est biffé] lettre que Bazin m'écrivit sur la non-publication en France de mes *Teoriche* (déjà traduite elle ne fut ensuite pas publiée = résumé d'Agel – dédicace autographiée. Les différences entre *Cinema Nuovo* et *les Cahiers* = situation différente avec *la Revue* d'Auriol –

Bazin dit ne pas connaître (c'est une des raisons de la non-traduction des *Teoriche*) les revues italiennes (telles que *Il Convegno* et *Cineconvegno* – mais nous connaissions...

29. Note manuscrite non datée, probablement aux alentours du début des années 1990, lorsqu'Aristarco préparait sa longue défense, publiée en 1996 sous le titre *Il cinema fascista : il prima e il dopo*. « Gli studi italiani non esistono ? Gli studi e le posizioni italiane di quel periodo (e non soltanto le posizioni materialistiche) sono quasi sconosciuti all'estero si conoscono soprattutto attraverso la lettera aperta di Bazin a *Cinema Nuovo* peraltro con riferimento dello stesso Bazin [illisible] su film e giudizi – riportata in appendice a *Che cos'è il cinema*, senza la risposta data in diversa occasione – Lettera prova come [ill.] dai nipotini baziniani in Italia (le neoavanguardie, il Gruppo 63) [corrispondenza con Bazin] e le alterazioni fatte da Agel e Ayfre (Agel e *la Storia delle teorie*) Che cos'è il libro di Agel se non un [ill. – riassunto] della nostra *Storia* ! Agel aveva la traduzione in francese – garante Bazin – ha ritardo rispetto a noi nella conoscenza dei classici del cinema teorico (... dalle traduzioni in *Bianco e Nero* e dalle edizioni di *Bianco e Nero*. [...]) ».

L'altération des *Cahiers* = dit que l'échange avec *Cinema Nuovo* n'intéresse pas (suivi ensuite aussi par *la Revue*) »³⁰.

Enfin, Aristarco confesse à Amengual, dans une lettre du 8 mars 1992 envoyée de Rome, qu'il « souhaiterait reprendre ses *Teoriche* » mais qu'il n'en a pas le temps, en raison de ses cours à l'Université. En post-scriptum, il ajoute que René Prédal lui a écrit et qu'il voudrait un article sur le néoréalisme et qu'il lui a promis quelque chose au sujet de sa réponse à la lettre ouverte de Bazin³¹.

Accord et désaccord théoriques

Afin de répondre à la question « Pourquoi André Bazin *défend-t-il* Rossellini face à Aristarco » (de même qu'il défendra Fellini et d'autres), il est important de replacer la lettre ouverte dans son contexte.

Durant une grande partie des années 1950, un débat se poursuit au sujet de la définition du néoréalisme, notamment dans la revue *Cinema Nuovo*. Cette bataille culturelle est l'occasion de marquer une nette opposition entre les deux idéologies alors présentes dans la société italienne : la catholique et la communiste. La querelle reprend ensuite à la sortie du film *Senso* (1954) de Visconti. Toute la question est de savoir si certains réalisateurs n'ont pas renié leurs convictions néoréalistes, s'ils ont jamais adhéré à ce courant, de définir l'appartenance de la poétique néoréaliste à l'un des pôles idéologiques, et finalement de la définir comme partie plus authentique de l'identité culturelle nationale. L'intransigeance est donc un instrument stratégique essentiel.

Remontant à la genèse de cette lettre, nous pouvons lire quelques mois auparavant, soit le 2 mars 1955, une première lettre que Bazin adresse à Aristarco, dans laquelle il annonce son intention d'écrire un article sur la question du néoréalisme italien ; en fait, il y anticipe déjà ses points de désaccord théorique, lesquels seront développés dans son futur argumentaire :

J'envisage depuis quelques temps un article de mise au point sur le néo-réalisme. Il me semble en effet discerner à travers divers articles, études ou critiques publiés, en Italie et notamment dans *Cinema Nuovo*, des discordances assez profondes sur la conception du néo-réalisme et, je crois comprendre que la vôtre

30. « *Ignoranza da parte francese della critica italiana* [Questione della non pubblicazione delle *Teoriche*] Amengual – C. N [*Cinema Nuovo*] su Balázs. Mi sono spesso domandato : come mai la critica, e in particolare quella cine [matografica], è così poco conosciuta in Francia ? [domanda che mi si affacciò nell'immediato dopoguerra – a proposito delle *Teoriche* : lettere di Bazin e Flamand] Una risposta la si può trovare in Amengual (e articolo su C. N) e in una [nella biffé] lettera che Bazin mi scrisse sulla non pubblicazione in Francia delle mie « *Teoriche* » (già tradotta non venne poi pubblicata= résumé di Agel – dedica autografa. Le differenze tra « C. N » et i « *Cahiers* » = diversa la situazione con la *Revue* di Auriol. Bazin dice di non conoscere (è una delle ragioni della non traduzione delle « *Teoriche* ») le riviste italiane (quali *Il Convegno* e *Cineconvegno* – ma noi conosciamo... L'alterazione dei *Cahiers* = dice che non interessa il cambio con « *Cinema Nuovo* » (seguito poi anche dalla *Revue*) »

31. Il s'agit de l'article publié dans *CinémAction* en 1994 « Bazin, Rossellini, les néoréalistes et moi ».

Paris 2 Mars.

Mon cher Antonio

Je réponds un peu tard à votre lettre, mais j'ai deux excuses. La première est le travail aggrave par une santé toujours médiocre et qui ne m'a pas encore permis de faire l'article que vous me demandiez. La seconde c'est que je voulais vous apporter quelque chose de nouveau au sujet de votre livre et qu'il m'a fallu le temps d'obtenir les réponses nécessaires.

1^{er} L'article pour votre Bulletin du neo-realisme. Il me sus fait traduire complètement votre N° 1. Mais si vous n'êtes pas très bien de quelle utilité je puis vous être. Plus exactement je vais vous dire ce que - en regard à mes goûts et au temps dont j'ai dispose - il me semble que je pourrais faire pour vous. J'envisage de puis quelques temps un article de mise au point sur le neo-realisme. Il me semble en effet discerner à travers divers articles, études ou critiques publiés en Italie et notamment dans Cinema Nuovo des discordances assez profondes sur la conception du neo-realisme et je crois comprendre que la votre (je veux parler de Cinema Nuovo) tend à mettre l'accent sur le caractère social du



Luchino Visconti, *Senso* (1954).

(je veux parler de *Cinema Nuovo*) tend à mettre l'accent sur le caractère social du néo-réalisme et même à en faire son essence principale : le néo-réalisme comme cinéma de témoignage historique et social ! Cette conception vous amène à répudier quasiment les derniers films de Rossellini et même, si j'ai bien compris, un film comme *La Strada*.

Or il me semble quant à moi que la définition du néo-réalisme doit porter davantage sur la mise en scène que sur le scénario [...]. Ce que j'admire fortement dans Rossellini c'est qu'il perce le social pour atteindre à l'éthique et cette connaissance morale y est intimement liée à un style de mise en scène. Vous voyez quel serait en gros le sens de mon article. Mais je le voudrais précis et documenté or je n'en suis qu'au début de mes réflexions et je préfère attendre pour le rédiger que toutes mes idées soient bien mûres. [...]

Vous me demandez aussi d'avertir mes confrères [de ce qui précède] mais que leur dirai-je ? Je crois qu'il vaudra mieux régler cela personnellement au Festival de Cannes où j'espère que vous viendrez cette année.

Aristarco lui répond le 23 mars 1955 de lui envoyer « sans autre l'article sur le néo-réalisme, tel que [il] le [conçoit]. Il servira à approfondir l'argument, ouvrir toujours plus la discussion ». Il revient ici sur leur divergence de conception et se défend :

Certes, nous avons du néo-réalisme une conception différente : *La Strada* ou les films de Rossellini (les derniers) ne sont pas pour nous néo-réalistes, mais non pas parce qu'ils sont éthiques et non sociaux. Mais le discours nous conduirait loin, et du reste ce sera en partie fait dans le prochain numéro de *Cinema Nuovo* avec un article de Chiarini sur *Senso* et ma longue réponse³².

Même *Senso* peut alors apparaître comme la trahison d'une cause, comme le retour au traditionnel plan spectaculaire, une « concession » au mélodrame. La réponse d'Aristarco est à comprendre comme la tentative la plus accomplie de défendre *Senso* de Visconti en tant que moment essentiel du passage du néoréalisme au réalisme (selon sa propre formule). Les positions d'Aristarco sont en opposition avec celles de Chiarini. L'idée de Chiarini est esthétiquement normative, de sorte qu'il aura de nombreux disciples chez les défenseurs d'un certain goût cinématographique national. Par rapport à de telles positions, la vision d'Aristarco est moins puriste. Pour lui, avant tout, la distinction entre film authentique et spectaculaire n'est pas soutenable jusqu'au bout : l'histoire de l'art est faite de contaminations ; *Senso* de Visconti ne représente pas une trahison, une régression face au néoréalisme, mais un passage, un dépassement en direction d'une poétique réaliste plus aboutie. La célèbre thèse du passage du néoréalisme au réalisme est défendue par Aristarco à travers une série d'extraits entièrement orientés sur le système des personnages. En effet, il y analyse surtout la structure narrative. Dans le raisonnement d'Aristarco, nous pouvons observer l'idéologie au travail, dans une forme assez pure : une lecture marxiste (partiale donc) de l'Histoire se fait passer pour l'analyse de l'essence même des phénomènes historiques. Visconti ne tombe pas dans l'ébauche et dans la narration épisodique (défauts encore perceptibles dans certains films néoréalistes), parce qu'il opte toujours pour la prédominance de la narration sur la description, et il le fait en récupérant les grandes traditions du roman du XIX^e siècle. On est là en plein Lukács : au réalisme de Zola, fait d'observation et de description, son esthétique réaliste préfère se modeler sur Balzac, qui participe et narre. Il faut y voir une opposition entre le réalisme phénoménologique de Bazin, qui correspond à la description dans le modèle lukácsien, auquel Aristarco préfère la narration (que Bazin confond avec le scénario).

Chiarini avait exprimé un soupçon irréductible à l'égard des grandes narrations romanesques transposées au cinéma. Aristarco, au contraire, prend le parti du récit, voyant en lui l'instrument qui permet au réalisateur de définir de manière plus précise la physionomie des types humains. Chiarini avait contesté au film la belle forme, l'image recherchée. Mais Aristarco démontre que le calligraphisme est une forme d'identification dialectique mise en acte pour mieux exprimer la splendeur extérieure et décadente du monde des protagonistes. Suivant cette stratégie analytique, on arrive à un retournement du jugement de valeur, justement à partir de la contestation de certains points mis en discussion par Chiarini.

32. « mi mandi pure l'articolo sul neorealismo, così come lei lo intende. Servirà per approfondire l'argomento, aprire sempre più la discussione. Certo noi abbiamo del neorealismo una concezione diversa : *La Strada* oppure i film di Rossellini (gli ultimi) non sono per noi neorealistici, ma non perché siano etici e non sociali. Ma il discorso porterebbe lontano, e del resto viene in parte fatto nel prossimo numero di *Cinema Nuovo* con un articolo di Chiarini su *Senso* e una mia lunga risposta. », L. Chiarini, « Tradisce il neorealismo » et G. Aristarco, « È realismo », *Cinema Nuovo*, n°55, mars 1955.

Ce type de confrontation classique du discours critique à plusieurs voix³³ à propos d'un film, va avoir lieu de la même manière avec *La Strada* ou *Viaggio in Italia*, comme nous allons le voir. C'est en relevant une série de défis – paradoxes, contorsions intellectuelles et stratégies diverses – que Bazin participe au lancement d'un lieu commun de la critique française : l'encensement de *Viaggio in Italia*, quand ce n'est pas de l'œuvre entière de Rossellini, dans la lettre qu'il adresse à Aristarco le 25 août 1955.

Dans sa version italienne, le plaidoyer bazinien est précédé d'une accroche, complétée par une brève note de la rédaction, certainement de la main d'Aristarco, précisant la participation au débat :

Afin d'éclaircir et d'approfondir les problèmes complexes posés à la critique il est non seulement nécessaire que la discussion soit ouverte avec les auteurs de films, mais il est également important que s'établisse un débat serein entre les différentes composantes de la critique en Italie et à l'étranger. C'est ce que démontre, croyons-nous, cette lettre-essai, intéressante à plus d'un titre, de Bazin dont les positions sont très éloignées des nôtres, et pas seulement des nôtres³⁴.

Le cinéma néoréaliste se cherche donc, et fait appel à tous les horizons pour tenter de se définir et de définir quels sont ses membres. En publiant cet article, Aristarco donne plutôt l'impression, dans sa rigueur idéologique, de présenter un avis divergent, feignant l'ouverture théorique, pour aussitôt pouvoir le contredire, s'y opposer radicalement.

Aristarco souligne la question, dans une note manuscrite, « Bazin théoricien ? » puis annote : « je continue à considérer Bazin comme un critique et non un théoricien, ou du moins plus critique que théoricien – à propos du reproche que m'adressa Adriano Aprà » et recopie la citation qu'Aprà a publiée dans l'introduction à sa traduction italienne de *Qu'est-ce que le cinéma ?* : « On ne consent plus aujourd'hui, comme il y a quelques années encore, à accepter ici en Italie André Bazin sans réserves, pour

33. Le débat sera souvent à trois voix et le « tiers exclu » qu'est ici Chiarini ou, plus tard, Gubern, est intéressant pour comprendre le débat. Il n'est, en outre, pas exclu que les propos de Bazin soient aussi à entendre, au sein du « débat » français nettement plus feutré que l'italien, par rapport aux positions de Sadoul et de la critique communiste (voir plus haut note 24).

34. En confrontant les deux articles, on trouve en outre dans l'article italien des illustrations différentes de celles retenues dans sa publication française, avec des légendes suggestives, cf. A. Bazin, « Difesa di Rossellini », *art. cit.* Bazin avait de toute évidence lu la « Lettre sur Rossellini » que Jacques Rivette publia quelques mois auparavant dans les *Cahiers* (n°46, avril 1955), où il parle précisément de *Voyage en Italie* (1954). Rivette s'enthousiasme pour ce film qu'il présente comme une petite révolution et l'avènement du cinéma moderne, en ce sens qu'il bouleverse le mode de représentation figé qui ne correspond plus aux préoccupations contemporaines. De cet enthousiasme, il résulte une lettre écrite comme une envolée lyrique, assez exaltée mais qui, en complément de la lettre de Bazin, nous dévoile bon nombre de points concernant l'esthétique de Rossellini et nous explique la rupture d'avec le cinéma qui le précède. Rivette fait le même rapprochement que Bazin entre Rossellini et Matisse, qui réside dans la forme, le goût pour les grandes surfaces en aplats, ornées de discrets détails. La forme encore dans la fluidité qui caractérise les deux artistes : on retrouve, par exemple, les courbes de Matisse dans l'enchaînement chorégraphique des plans et séquences chez Rossellini.

la seule raison que nos vices idéologiques l'ont pratiquement ignoré (sic !), au point qu'une *Histoire des théories du film* n'en cite même pas le nom »³⁵.

Présente dans la version française de *Qu'est-ce que le cinéma ?*, la lettre-essai de Bazin est absente de la version italienne établie par Aprà. Il serait dès lors intéressant de s'interroger sur les raisons réelles d'un tel choix, qu'Aprà justifie dans le passage ci-dessous retranscrit par Aristarco :

C'est fini depuis quelque temps, c'est désormais clair, aussi bien dans le champ pratique que dans le théorique, la nécessité (et le goût) de la « défense » d'auteurs, films, poétiques. On ne peut plus mener aujourd'hui, même tactiquement, une politique de la « valeur » à opposer à d'autres valeurs, à l'intérieur d'une situation d'assaut culturel paranoïaque. La fameuse « défense de Rossellini » opérée par Bazin sur les pages de *Cinema Nuovo* – d'ailleurs sans résultats – date maintenant de 1955 [...]»³⁶.

Bazin, qui s'excuse au préalable de son « impréparation théorique par rapport au sérieux et à la persévérance avec lesquelles la critique italienne de gauche étudie et approfondit le néo-réalisme », commence par répondre en prenant apparemment le contre-pied de sa théorie précédente. En 1952, il affirmait que :

la vraie révolution s'est faite beaucoup plus au niveau des sujets que du style : de ce que le cinéma a à dire au monde, plutôt que de la manière de le lui dire. Le « néoréalisme » n'est-il point d'abord un humanisme avant d'être un style de mise en scène ? Et ce style lui-même ne se définit-il pas essentiellement par un effacement devant la réalité ?³⁷

En 1955, il écrit à Aristarco :

le néo-réalisme s'oppose aux esthétiques réalistes qui l'ont précédé et notamment au naturalisme et au vérisme en ce que son réalisme ne porte pas tant sur le choix des sujets que sur la prise de conscience. Si vous voulez, ce qui est réaliste dans *Païsa*, c'est la résistance italienne, mais ce qui est néo-réaliste, c'est la mise en scène de Rossellini, sa présentation à la fois elliptique et synthétique des événements.

Néanmoins, il va, dans cet essai, proposer une définition personnelle du néoréalisme italien, celle d'un critique français, prenant un certain nombre de précautions, évoquant des malentendus, des

35. « Bazin teorico ? Continuo a considerare Bazin critico e non teorico, o per lo meno più critico che teorico – a proposito del rimprovero che mi rivolge Adriano Aprà : « Non è più consentito oggi, come ancora qualche anno fa, accettare qui in Italia André Bazin senza riserve, per il solo fatto che i vizi ideologici nostrani lo hanno praticamente ignorato (sic !), al punto che una *Storia delle teorie del film* neppure ne cita il nome. » [...]»

36. A. Aprà, préface à A. Bazin, *Che cosa è il cinema ?* (recueil d'essais choisis et traduits du français par Adriano Aprà, Milan, Garzanti, 1999 [1973]), p. IX (« È finita da qualche tempo, è ormai chiaro, così nel campo pratico come in quello teorico, la necessità (e il gusto) della « difesa » di autori, film, poetiche. Neppure tatticamente si può oggi portare avanti una politica del « valore » da contrapporre ad altri valori, all'interno di una paranoica situazione d'assedio culturale. La famosa « difesa di Rossellini » operata da Bazin sulle pagine di *Cinema Nuovo* – peraltro senza risultati - data ormai dal 1955 [...] »).

37. A. Bazin, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit. [1952], p. 138.

Notes de Guido Aristarco au sujet d'André Bazin : « (Voir) Bazin soutient le contraire (de ce que je suis en train d'écrire). Et il soutient que le « réalisateur ne conduit pas l'œil du spectateur avec la profondeur de champ (et même avec les mouvements de caméra ?... » ;

« (Vedi) Bazin sostiene l'opposto (di quanto sto scrivendo). E sostiene che il « regista non guida l'occhio dello spettatore con la profondità di campo (o anche con i movimenti di macchina ?... » ;

divergences d'opinions, l'erreur de sa propre opinion qu'il peut aussi remettre en cause, reprenant à plusieurs reprises certains termes qu'il emprunte à Aristarco.

En somme, ce que semble reprocher Bazin à la critique italienne, c'est sa tendance à vouloir figer le réalisme et à vouloir lui donner des critères. Aristarco aurait utilisé le terme « involution », manière polie, mais tout de même incisive, de dire que le cinéma néoréaliste de Rossellini, entre autres, serait en régression, créerait son propre contraire. Mais Bazin ajoute que le cinéma italien est devenu un véritable vivier de création, un cinéma en évolution, en « admirable floraison », et qu'il est réducteur, sinon réactionnaire, et même dangereux pour ce dynamisme de vouloir lui imposer un cadre théorique :

[...] quand je vous vois chercher des poux dans la tête ébouriffée de Gelsomina³⁸ ou traiter comme moins que rien le dernier film de Rossellini, force m'est de trouver que, sous couvert d'intégrité théorique, vous contribuez à stériliser certaines des branches les plus vivaces et les plus prometteuses de ce que je persiste à nommer le néo-réalisme. [...] j'avoue répugner à l'idée d'un néo-réalisme défini exclusivement par rapport à l'un seulement de ses aspects présents et limitant à priori les virtualités de ses évolutions futures.

Bazin accuse Aristarco de faire preuve de dogmatisme en imposant « des cadres esthétiques *a priori* aux créateurs », de faire preuve de sectarisme, de « jeter des exclusives théoriques » en réservant le titre de néoréalistes aux seuls films qui correspondent à sa propre définition.

Cela dit, la définition que donne Bazin du néoréalisme est tout d'abord une définition négative : à travers ce que refuse Rossellini dans le cinéma, une idée de ce qu'a remis en cause le néoréalisme apparaît : « il n'est pas de metteur en scène italien dont on puisse moins dissocier les intentions de la forme, et c'est justement à partir de là que je voudrais caractériser son néo-réalisme ». Il s'agit d'une forme de réalisme, mais un réalisme qui a totalement rompu avec le réalisme traditionnel et brut. On ne donne pas à voir une réalité pure et objective, mais une réalité subjectivée, pensée, traduite, par une conscience, par un point de vue, que ce soit celui du metteur en scène ou celui d'un personnage du film.

« Le néo-réalisme est une description globale par une conscience globale » : Rossellini n'exprime pas tant une conscience collective, un point de vue général, que, comme Bazin le précise lui-même, une prise de conscience générale qu'il cherche à provoquer chez le spectateur. La conscience singulière du personnage doit être partagée par le spectateur ; ce dernier ne verra jamais plus que ce que le héros voit, d'où un jeu permanent d'ellipses et de hors-champs dans le cinéma néoréaliste : la réalité du personnage (qui en devient presque une personne) est celle que vit le spectateur. Par là, le public est comme dépossédé du pouvoir quasi divin de dominer l'action du film, du pouvoir de remonter le temps ou de pouvoir être dans différents lieux au même moment. C'est pourquoi, pour Bazin, « le néo-réalisme est nécessairement anti-spectaculaire... ». Le néoréalisme contiendrait donc moins de « réalisme », étant une vision globale d'une réalité traduite par une conscience.

38. Gelsomina est le nom du personnage féminin de *la Strada* de Fellini. « [...] Un matérialiste dialectique comme [Amengual], qui se réfère souvent à Lukács, n'hésite pas, au moment de choisir pour le canon, à se rapprocher de Bazin. Bien qu'il soit proche, en Italie, des animateurs de la grande critique militante de *Cinema Nuovo* – qui a mené plusieurs batailles pour le canon : rappelons la polémique entre Aristarco et Bazin – Amengual, en jugeant Fellini, renverse leur perspective ». (A. Cadoni, *art. cit.*, p. 188).

L'ambiguità

L'autentica novità portata da Bazin nelle sue analisi consiste nella interpretazione portata da Bazin morale di tale tecnica: « La profondità di campo reintroduce l'ambiguità nella struttura dell'immagine, se non come necessità (i film di Wyler non sono affatto ambigui) almeno come possibilità ».

« L'ambiguité – L'authentique nouveauté amenée par Bazin dans ses analyses consiste en l'interprétation morale de telle technique : La profondeur de champ réintroduit l'ambiguïté dans la structure de l'image, sinon comme nécessité (les films de Wyler ne sont absolument pas ambigus), du moins comme possibilité ».

« L'Ambiguità – L'autentica novità portata da Bazin nelle sue analisi consiste nella interpretazione morale di tale tecnica : La profondità di campo reintroduce l'ambiguità nella struttura dell'immagine, se non come necessità (i film di Wyler non sono affatto ambigui) al meno come possibilità ».

À ce stade, Bazin coupe court au débat sur la définition du néoréalisme³⁹ et en fait presque apparaître le ridicule :

Si mon analyse est exacte, il s'ensuit que le terme de néoréalisme ne devrait jamais être employé comme substantif, sinon pour désigner l'ensemble des metteurs en scène néo-réalistes. Le néo-réalisme n'existe pas en soi, il n'y a que des metteurs en scène néo-réalistes, qu'ils soient matérialistes, communistes ou tout ce qu'on voudra.

Aristarco, au contraire, plaide pour *les néoréalistes*⁴⁰, s'attaquant à certaines idées reçues au sujet du néoréalisme en général, et à l'esthétique de Rossellini en particulier – « les choses telles qu'elles sont ; objectivité absolue ; totale indépendance ; montrer et non démontrer. Ce leitmotiv devient obsédant (chez lui encore plus que chez ses hagiographes) » –, afin, d'une part, « de marquer les limites de l'épaisseur humaine et culturelle de ce dernier » et, d'autre part, « de voir confirmée la pauvreté des formulations théoriques publiées par les auteurs du néoréalisme (exception faite de Zavattini), et les équivoques dans lesquelles nombre de ces auteurs sont tombés – à commencer par celui que beaucoup considèrent comme le « *père putatif* » de cette heureuse saison »⁴¹. Ici il semble qu'Aristarco fasse allusion à André Bazin.

Il poursuit en revenant sur la citation de Bazin – « Le néo-réalisme est une description globale par une conscience globale » – qu'il juge « erronée » car, selon lui, « elle témoigne d'une médiocre connaissance des termes de la question, de superficialité ou d'inexpérience ». Il considère également que la conscience qui ressort de la poétique de Rossellini, est une compréhension déformée de la réalité (ou limitée, personnelle) et il ironise en ajoutant :

en tant que telle, [elle] ne relève pas du concept de Marx et Engels d'*idéologie*. Ce qui, de toute façon, reste incompréhensible, c'est pourquoi, parmi la pluralité de langages néoréalistes, le néoréalisme de Rossellini devrait être tenu pour le seul, le vrai, et non pas – comme je l'ai opposé respectueusement au spiritualiste André Bazin – pour l'une des poétiques, tendances et stylistiques, serait-elle parmi les meilleures, de ce cinéma⁴².

39. En 1956, après le constat que livre Oreste Del Buono dans « La crisi del neorealismo » s'ensuit la publication d'enquêtes sur l'état du cinéma italien à laquelle participent des critiques et théoriciens français, tels que Henri Agel, Jean-Paul Sartre, Jacques Doniol-Valcroze, Georges Sadoul et André Bazin, dont les réponses ont été publiées dans l'article « *Il cinema italiano, enfant chéri della critica e del pubblico francese* » ; Henri Agel, rubrique « Parlatorio » (questions sur le néoréalisme de Benvenuto Cantinori di Ancona), *Cinema Nuovo*, n°75, 25 janvier 1956 ; « Tre domande a Sartre » (sous la direction de Stelio Martini), *Cinema Nuovo*, n°93, 1^{er} nov. 1956 ; André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Georges Sadoul, « Il cinema italiano, enfant chéri della critica e del pubblico francese », *Cinema Nuovo*, n°80, 10 avril 1956 ; tous repris dans *Antologia di Cinema Nuovo*, op. cit., pp. 768-777.

40. En 1994, Amengual revient sur la polémique dans sa préface à l'article d'Aristarco : « [...] il nous a paru nécessaire de demander à Guido Aristarco son point de vue argumenté car, si la polémique passée ne gagne rien à être ravivée, le retour aux données exactes du problème est fondamental pour nourrir un débat toujours nécessaire et sans lequel le cinéma italien d'après-guerre deviendrait une affaire classée abandonnée aux oubliettes de l'histoire. La thèse d'Aristarco reste donc vivifiante : se méfiant du *néoréalisme*, il plaide pour *les néoréalistes*. » (dans G. Aristarco, « Bazin, Rossellini, les néoréalistes et moi », art. cit., p. 92).

41. *Ibid.*, p. 97.

42. *Ibid.*, p. 99.

Conclusion

On peut conclure que si leur point de départ coïncide – le problème de la crise du montage entendu comme *spécificité filmique* –, les conclusions auxquelles ils aboutissent divergent en raison de « deux méthodes critiques différentes et, en dernière instance, de deux visions philosophiques cohérentes – chrétienne chez Bazin, marxiste chez Aristarco – qui, sur le plan de l'esthétique cinématographique, devaient se développer vers d'ultérieures conséquences ». La thèse de Roman Gubern est que Bazin développe une théorie préstructuraliste fondée sur une analyse de l'image qui débouche sur des modèles sémiologiques⁴³. Il rappelle l'importance de Bazin comme critique et théoricien au-delà de « toute discussion », particulièrement si l'on considère son apport à la critique cinématographique d'avant-guerre, souvent schématiquement réduite à deux positions erronées : la critique « contenutiste » de gauche, basée uniquement sur l'analyse idéologique du sujet, et la critique « formaliste » de droite, intéressée par la photographie, l'interprétation, à laquelle Aristarco reprochait de ne jamais se demander pourquoi et de quelle manière le film avait été pensé. Dans cette optique, Bazin a, au contraire, tenté une interprétation sémiologique de la profondeur de champ et du montage mais avec un fétichisme technique discutable. En fait, la véritable erreur méthodologique est celle qui a conduit Bazin à fausser l'évaluation de la photographie, examinée uniquement comme *moyen de reproduction* et non d'*expression*, au moins dans la mesure où le subjectivisme humain intervient toujours et nécessairement de manière déterminante : la photographie n'est pas une « machine intelligente », mais bel et bien un instrument créé et manipulé par l'homme. En outre, Bazin voit dans le cinéma l'accomplissement de la photographie dans la mesure où le cinéma donne aux événements leur durée réelle. Il ne se contente pas de remettre en question, comme Aristarco, le montage comme dimension spécifique du film, il va, la thèse est bien connue, jusqu'à en « interdire » l'usage dans certains cas. Ce qui signifie que l'unité spatiale de l'image doit être préservée. Pour Gubern, Bazin tombe dès lors dans des contradictions difficiles à surmonter lorsqu'il ramène le réalisme à la seule continuité spatio-temporelle du plan comme il le fait dans ses thèses sur le plan-séquence dans les films de Wyler et Welles, qu'il oppose au montage classique auquel Balázs donnait pour fonction de guider l'œil du spectateur. Ce qui est aujourd'hui évident, dit encore Gubern, c'est que l'ambiguïté du réel ne dépend pas de la présence ou non du plan-séquence mais de la structure dramatique, du degré de naturel donné aux conflits en jeu, et du réalisme dans le traitement des personnages. Il considère en outre que Bazin élève arbitrairement une technique particulière de la représentation spatio-temporelle au plan de catégorie morale.

On trouve aussi chez Aristarco une analyse du plan-séquence et du montage classique qui sont, pour lui, des traits stylistiques plus que le fondement spécifique du cinéma, parce qu'ils sont liés à la nécessité de l'expression plus qu'à la manifestation d'une métaphysique⁴⁴. Si Bazin donne des analyses

43. R. Gubern, « André Bazin, sistema critico di un pre-strutturalista », art. cit., p. 352. À propos duquel Aristarco écrit : « Gubern, quelque *pouvoir* qu'il puisse avoir aujourd'hui, est toujours un espagnol, non un français. » (« Gubern, per quanto *potere* possa avere oggi, è sempre uno spagnolo, non un francese », *Il cinema fascista : il prima e il dopo*, op. cit., p. 139.

44. *Ibid.*, pp. 355-356.

plus précises, Aristarco évite le piège de considérer la technique du plan-séquence comme un système moral, comme le fait Bazin dans une généralisation dogmatique pleine de risques. Dire de Bazin qu'il est dogmatique n'est pas courant, mais c'est le reproche que Bazin lui-même adresse à Aristarco. Même si le débat n'est pas si tranché, la frontière reste malgré tout incertaine lorsqu'il s'agit de prendre parti pour les uns ou pour les autres. En effet, Bazin, considéré comme appartenant à la gauche chrétienne en France (la mouvance d'*Espirit*), écrit en Italie dans *Cinema Nuovo*, publication très à gauche⁴⁵. L'idéologie pourrait-elle alors être placée au second plan dans l'appréciation des qualités d'un film ? Peut-on se placer davantage sur le plan de l'esthétique que sur le terrain politique ? Il faut reconnaître que l'art cinématographique trouve sa place par-delà les vertus politiques ou sociales que chacun veut bien accorder ou dénier à un film particulier. Mais rien n'est aussi simple si l'on ne veut tomber ni dans l'outrance simplificatrice qui nie toute valeur aux qualités esthétiques d'un film, ni dans l'aveuglement qui ne prend en compte que la beauté formelle. Si débat il y a, après coup, entre Bazin et Aristarco, il ne peut se situer sur le terrain de l'idéologie, qui demeure au niveau du non-dit, de l'implicite, mais bien sur celui de la théorie ou du fondement philosophique à partir duquel s'établissent l'une et l'autre théories.

45. Rappelons que Bazin a fait ses débuts à Travail et Culture (c'est à cette association qu'appartient aussi Amengual en Algérie), qu'il écrit dans *l'Écran français*, deux institutions qui étaient dans la mouvance communiste. C'est la guerre froide qui durcira les positions respectives et qui fera adopter à Bazin sa position anti-stalinienne.